

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Les monuments de la «guerre sacrée»

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1681370> since 2018-11-15T17:45:33Z

Publisher:

L'Harmattan

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

15. Les monuments de la « Guerre Sacrée »

Paolo Soddu

1.

Les monuments réalisés pendant toute la période comprise entre la Première et la Seconde Guerre mondiale – cette sorte de « conflit des trente ans » propre au XX^e siècle (1) – constituent sans doute une des formes qu’assume la démobilisation. Ils expriment la nécessité, partagée par tous les pays, de donner un sens à cette souffrance énorme et de bâtir une mémoire capable de la mettre en valeur, mais aussi de consoler face au profond traumatisme subi (2). Ces monuments manifestent en outre le besoin d’insérer ce conflit, si discontinu, dans une séquence unissant l’avant et l’après. Dans le cas italien, alors qu’elle est apparue à quelques années de distance, lors du dépassement du système politique propre à l’époque libérale par l’expérience nationale du totalitarisme (3), la nature de la fracture de la guerre est mitigée par la persistance de l’institution monarchique qui, sur le plan symbolique et dans la représentation officielle, revendique l’Italie de Vittorio Veneto comme son propre fruit et comme élément de consolidation de sa présence, au point qu’on inspire explicitement à celle-ci l’ensemble des nouveautés que le conflit a apporté (4).

On a soutenu que le rapport entre la monarchie et la dictature fasciste est à inscrire dans la catégorie de la diarchie, qui est cruciale pour comprendre le déroulement de leurs relations mutuelles pendant les vingt années successives, au terme desquelles les deux disparaîtront. En réalité, leur contact réciproque est à la fois collaboratif et compétitif, car il s’adresse aux mêmes objets – l’exploitation symbolique de la guerre en ce qui nous concerne –, au point de marquer les fondements d’une nouvelle légitimation pour la monarchie savoyarde, dans le cadre de la dictature qui inaugure, de son côté, en Italie, la politique de masse. C’est le fait que cette diarchie se dissout lors de la chute de ses deux composantes, le régime fasciste et la maison des Savoia, qui montre comment, en concomitance à la guerre européenne « des trente ans », les bases politiques de légitimation propres au début du XX^e siècle et les exploits victorieux de l’Italie à Vittorio Veneto non seulement perdent de substance, mais ils changent de signe. Cela montre aussi la nature symbiotique de la cohabitation entre monarchie et fascisme : tout comme la naissance et le développement de l’un revitalise l’existence de l’autre, ainsi, à la mort de la dictature, il s’en suit, inévitablement, la fin de la monarchie. La diarchie constitue donc un passage fondamental de l’évolution institutionnelle de la vie associative des Italiens ; elle implique la coprésence, à certains égards, entre l’ancien régime libéral, qui arrive à bannir de son horizon l’issue démocratique, et la première forme d’insertion des masses, au sein de l’union nationale, en tant

que sujet politique indispensable. Par sa nature autoritaire et totalitaire cette diarchie évite, surtout, les effets brisants de la dimension démocratique plurielle.

Les monuments de la « Guerre Sacrée », à Turin, reflètent ce conflit souterrain qui a accompagné la diarchie et qui contient un contraste, soit la lutte pour l'hégémonie –une notion, sous le profil euristique, essentielle pour comprendre la réalité de l'Europe des années 1930, d'après Gramsci (5) – opposant, en Italie, dans la période entre les deux guerres, l'institution qui est à la base de l'unité de l'Italie et la première manifestation des masses.

Lors du référendum de 1946 [concernant le choix entre maintien de la monarchie et le passage à la république, NdT], par rapport aux trois chefs-lieux du triangle industriel du Nord et à leurs provinces respectives, Turin est le collège où le vote pour la république obtient le pourcentage minimum : à peine plus de 58% en province et 61% en ville, face à 70% à Gênes et 69% à Milan (6). On perçoit là, comme d'ailleurs dans une grande partie du Piémont, le poids de l'héritage – bien que très affaibli par les conséquences du second conflit mondial, ainsi que par la Résistance et les bouleversements successifs – de la longue tradition des Savoia. Si, à Turin, la victoire de la république en 1946 est moins consistante que dans les provinces ouvrières du Piémont, Cuneo et Asti (tout comme Padoue, ville de la région vénitienne) seront les seules provinces du Nord de l'Italie où prévaut la monarchie. La relation entre le souverain et son peuple originaire (les Piémontais) a été forgée à nouveau, voire reconfirmée, par le premier conflit mondial qui, à Turin, comme nulle part ailleurs, revêt la signification de la dernière et plus triomphale bataille combattue par les Savoia.

Par le souvenir, la célébration, la glorification de la guerre et l'appel irrésistible à sa grandeur, dans le chef-lieu des Savoia, ainsi que dans sa périphérie, on établit un lien très étroit entre la tradition historique, qui a créé et unifié la nation, et le changement profond propre au XX^e siècle, bref, entre la monarchie des Savoia et le régime totalitaire. Ce sont la monarchie, institution historique de la nation italienne unifiée, et la dictature fasciste, expression politique où cette unité se popularise (ou, du moins, expérimente une inclusion, probablement forcée, entre forme de l'État et forme du Gouvernement) (7), qui mettent en œuvre des modalités de sacralisation de la guerre favorisant leur dépendance réciproque, donc leur existence et cohabitation.

Pourtant, c'est à Turin, pendant le « Biennio Rosso », qu'on promeut l'alternative la plus sérieuse au système en place (8). Entre 1919 et 1920, cette ville constitue un laboratoire national, en antithèse radicale, d'une part, à l'évolution du libéralisme en démocratie bourgeoise et, de l'autre, à l'affirmation de la voie italienne au totalitarisme ; mais ce sera ce dernier à prévaloir au sein d'un processus d'intégration nationale des masses, qui n'est plus ajournable. Dans ce sens, c'est « l'interprétation idéologique du fascisme en tant que continuateur de la tradition savoyarde et italienne la plus authentique » (9) – ayant comme précédent Emanuele Filiberto di Savoia et Cesare Maria De Vecchi, le *quatuorvir* piémontais décoré en 1925 par le roi avec le titre de comte de Val Cismon – qui devient un crochet capable d'établir des liens importants autour de la recomposition de l'union sacrée et autoritaire dans l'entre-deux-guerres.

Au cœur de cette relation, ce ne sont pas les contrastes, parfois aigus, à la veille de la Marche sur Rome, qui manquent (11) ; mais il y a quelque chose d'essentiellement différent vis-à-vis de la thèse « de la continuité présumée, au niveau politique et culturel, entre monarchie savoyarde, Risorgimento et fascisme » (10), car il s'agit plutôt d'une phase tout-à-fait inédite où, comme on vient de le mentionner, on combat, dans l'ombre, une dure lutte pour l'hégémonie qui se terminera par le renversement des deux compétiteurs. De tels éléments sont pleinement visibles dans le caractère pris par les commémorations, les célébrations et les *re-vitalisations* de la guerre qui, entamées au mois d'octobre 1922, arrivent jusqu'à l'érection du Monument au Fantassin Invaincu, le duc d'Aoste, en 1937. Ils rentrent, en somme, dans la recomposition nationale qui se réalise, en Italie, par la voie totalitaire, dont le titulariat est objet de dispute souterraine entre forme de l'État et forme du Gouvernement.

Monument en l'honneur du Fantassin Invaincu, le duc d'Aoste, Turin.

Œuvre d'Eugenio Baroni (1880-1935) et de Publio Morbiducci (1889-1993)

2.

Comme l'a observé, il y a quelques d'années, Chantal Martinet à propos du rapport que les historiens instaurent avec les monuments, les statues sont à saisir non seulement en tant que signes interprétatifs extérieurs, mais elles sont aussi à analyser dans leur phase de préparation : « c'est l'étude des initiatives et des promoteurs, des délibérations et des processus décisionnels locaux ou nationaux, des souscriptions et des souscripteurs, et, enfin, des discours tenus autour de chaque monument, notamment le jour de leur inauguration, soit celui de leur consécration et confiance à la société, qui permet d'éclairer le complexe de causalité qui tourne autour de la 'statue-manie', mais aussi de tracer une typologie monumentale où se dessine le lien entre idéologie, politique et monument » (12).

Les monuments, et les morts qu'ils célèbrent, sont à considérer comme un dialogue entretenu avec les vivants, avec les contemporains et non uniquement en vue d'une sorte de légitimation posthume du conflit ; ils donnent en effet, à un événement aussi bouleversant que la guerre, en raison des conséquences mortelles et traumatiques qu'elle implique et de la concentration de mutations qui la distingue, une signification, voire un rythme, plus compréhensible et acceptable. Autrement dit et en particulier par rapport à la Première Guerre mondiale, il n'aurait survécu qu'une dimension inconsolable et révolutionnaire, susceptible de délégitimer à la base – plutôt que de fortifier, alors que telles étaient les intentions – la construction étatique de l'Italie.

À Turin, ce parcours s'exprime de manière limpide et revêt des caractères spécifiques, liés à la vocation multiple de la ville – se caractérisant, d'un côté, par sa longue tradition historique de capitale de la monarchie et sa composante contestataire qui émerge après la Grande Guerre ; de l'autre, notamment dans les premières années 1920, par le triomphe apparent de la vision antagoniste et puis le

besoin vital de la surmonter. Cette dimension est déjà évidente au lendemain de l'armistice, quand on célèbre deux distinctes manifestations de remerciement, celle du 10 et celle du 12 novembre 1918 (l'une pour la victoire, l'autre pour le retour de la paix). C'est pour cela qu'Emma Mana ouvre sa reconstruction de l'histoire de Turin par ces deux événements (voir : *Storia di Torino*, Einaudi, 1998) (13). La ville est donc une sorte de pont et de liaison entre la monarchie savoyarde et la dictature fasciste, qui fera de la Grande Guerre son mythe fondateur. Elle protège, mais accomplit aussi, les objectifs qu'on lui a attribués.

Dans le flux de manufacturés, de plaques commémoratives, de bornes, de croix, de statues et de monuments qui, à Turin, comme ailleurs, se succèdent, après la sculpture voulue en 1921 par les habitants de Madonna di Campagna, en hommage aux morts du quartier (14), j'ai privilégié quelques moments correspondant à autant d'œuvres d'art, qui exemplifient ce rapport difficile, intense et indissoluble entre la monarchie des Savoia et la prise de pouvoir du nationalisme fasciste, soit cette façon d'envelopper la première avec la substance politique exprimée par l'autre, en caractérisant sa morphologie lors de l'affirmation des masses au sein de l'État totalitaire.

L'érection de ces monuments se situe entre la veille de la formation du gouvernement dirigé par Mussolini – quand la relation entre fascisme et monarchie est encore problématique, même si les visions respectives ne sont guère antithétiques – et 1937, le moment culminant du consensus accordé à la dictature. Les monuments que je vais analyser représentent, à la fois, deux réalisations spécifiques aux cultures autochtones et deux expressions célébrant la guerre. Ces œuvres – le parc de la Rimembranza et les Ossari – suivent aux initiatives assumées, dès les années 1920, par les différents gouvernements nationaux et diffuses de manière homogène dans tout le pays.

En suivant l'exemple de Chantal Martinet, j'entends concentrer mon attention, pour l'essentiel, sur les cérémonies d'inauguration qui, en livrant à la société un monument à peine réalisé, nous permettent non seulement de vérifier le lien établi entre monarchie et fascisme, mais aussi de mesurer le poids de leur sacralisation réciproque, qui trouve – en la ville où l'unité de l'Italie est conçue – un fondement capable de légitimer ce processus et – en la guerre – *volens nolens*, sa concrétisation. Le souverain participe en personne à trois de ces cérémonies, en sa fonction de chef de l'État (15). Comme l'explique Bruno Tobia : ce n'est pas un hasard si Mussolini assiste, par contre, uniquement à l'inauguration de l'ossuaire de l'église de la Gran Madre de Turin, qui aura lieu en 1932, l'année du « Decennale », lorsque le Duce entreprendra une sorte de véritable tour national.

Croix en l'honneur des morts en guerre de Madonna di Campagna, Turin, 1921 (www.pietredellamemoria.it)

3.

La première cérémonie prise en compte ici concerne le « Monumento agli Alpini » de Giovanni Battista Alloati, que Vittorio Emanuele III inaugure le 8 octobre 1922, quelques semaines avant la

formation du gouvernement de Mussolini (16). Ce monument est installé dans le siège du troisième régiment des chasseurs alpins, à l'extérieur du mur de la caserne Rubatto, en Corso Moncalieri à Turin. Cette caserne sera par la suite abattue et, en 1963, elle sera remplacée par l'école élémentaire Ippolito Nievo. Le « Monumento agli Alpini », pour sa part, dès 1935, sera transféré à l'intérieur de la cour de la caserne Berardi de Pinerolo.

La sculpture est dédiée aux 5.000 chasseurs alpins du troisième régiment, qui sont morts pendant la Grande Guerre. Ainsi que l'ont remarqué Renato Monteleone et Pino Sarasini il y a bien longtemps, cette œuvre s'inscrit parmi les cippes honorant la participation du corps des Alpini au conflit ; il s'agit de quelques rares monuments qui sont installés dans les villages de montagne ou à proximité. Presque partout ailleurs, soulignent Monteleone et Sarasini, ce sont « les fantassins qui englobent la valeur de la mémoire, de l'héroïsme et du sacrifice », en établissant « les critères d'une iconographique rhétorique », qui les voient en tant que « représentation allégorique des vertus guerrières », tandis que les chasseurs alpins demeurent relégués dans les endroits de montagne (17). En effet, à Turin, le souvenir des fantassins s'incarnera dans le dernier des monuments qu'on va examiner, celui qui est érigé en 1937 en hommage à Emanuele Filiberto, duc d'Aoste. Mais les fantassins assument en la circonstance un profil proche de celui des chasseurs alpins, soit semblable à celui du duc savoyard qu'on entend commémorer.

La cérémonie tenue en octobre 1922 – lors du cinquantième anniversaire de la formation du corps des chasseurs alpins – constitue une « véritable forme de glorification » d'une statue qui ne se distingue ni par ses caractéristiques, ni par ses symboles, des traits spécifiques à tous les monuments. Elle vivifie en fait l'union entre le combattant (l'Alpino) et l'immortalité, tout en exaltant la force et la vigueur des soldats.

Cet évènement rituel suit un protocole qui sera répliqué en d'autres occasions. On commence par l'entrée de la princesse Maria Letizia Bonaparte, veuve d'Amedeo d'Aoste, qui l'a mariée en seconde nocces, et mère d'Umberto, comte de Salemi, demi-frère d'Emanuele Filiberto, décoré de deux médailles d'argent à la valeur militaire pendant la Grande Guerre. Puis, suivent le duc de Genova et ses enfants, le ministre de la Guerre Marcello Soleri, le cardinal Agostino Richelmy et, enfin, le roi.

Décrit comme un mort au combat, le comte de Salemi a été en réalité tué par l'épidémie de grippe espagnole le 9 octobre 1918, à quelques semaines de la conclusion du conflit (18). En mettant en évidence sa mort, on enfle le sacrifice direct des membres de la famille régnante lors de la guerre. Au cours de la célébration, le cardinal Richelmy sanctifie « l'édifice désormais orné par un monument », en bénissant l'endroit et en prétendant que sa bénédiction retombe « sur les valeureux chasseurs alpins, sur ces valeureux soldats de l'Italie, parce qu'autour d'eux fleurissent toutes les vertus grâce auxquelles l'Italie deviendra de plus en plus grande » (19). Face à l'estrade royale, aménagée dans la cour de la caserne, il y a la tribune accueillant les familles des morts au combat, un grand mutilé de guerre entouré de femmes en apparat, un invalide, des rubans azurs exemplifiant le courage des combattants et représentant toutes les classes sociales : « les dames de l'aristocratie, à côté des pauvres

paysannes, les enfants de la villes comme des vallées » (20). Mais on trouve aussi, assis sur l'estrade, les membres des associations des ex-militaires, les jeunes explorateurs nationaux, les explorateurs catholiques, les armées nationalistes des Azzurri « toujours prêts pour la patrie et pour le roi », enfin, les fascistes. L'oraison officielle est tenue par le journaliste libéral-nationaliste Giuseppe Bevione qui, en juin 1914, a été élu député dans le quatrième collège de Turin, grâce à une coalition allant des nationalistes aux libéraux, avec le soutien décisif des catholiques. À noter que, l'année auparavant, en 1913, son collège avait vu la victoire du socialiste Pilade Gay, péri en janvier. Après la Marche sur Rome, Bevione adhère au fascisme, tout en soutenant toutes les mesures de prévention de la violence fasciste et en cantonnant le mythe de la guerre (« ces cérémonies solennelles sont des pierres milliaires de reconnaissance, placées le long de la route romaine qui mène notre patrie vers sa destinée la plus élevée ») au sein d'une fidélité rigoureuse à la monarchie, dont il exalte la fonction héroïque de renforcement des mérites militaires du pays. Habillé en uniforme d'officier des chasseurs alpins, Bevione affirme que « l'Alpino, le fantassin parmi les fantassins » est « le symbole de la résistance, de l'abnégation, de la valeur qui ne vacille jamais » et, en tant que tel, il incarne « ce vieux Piémont qui aime la Maison Savoia, qui la suit et la suivra toujours avec une fidélité inébranlable » (21).

Les morts nourrissent les vivants dans une dimension qui anoblit la Maison Savoia, levier du Risorgimento national. Au cours de l'inauguration, par une référence implicite, mais claire, à l'*Inno di Garibaldi* de Luigi Marcantini et Alessio Olivieri, remis à l'honneur du jour par la guerre, le commandant du régiment s'adresse symboliquement aux chasseurs alpins péri au combat :

« Relevez-vous de vos froides tombes et venez assister à cette commémoration solennelle d'aujourd'hui ; admirez ce monument érigé en votre mémoire éternelle, ainsi vous vous assurerez que votre noble et grand sacrifice n'a pas été vain » (22).

Pendant ce rituel, le maire libéral Riccardo Cattaneo, élu en 1920, ajoute :

« les morts et les vivants du même régiment semblent renouveler, entre eux, dans une espèce de dialogue spirituel, les sentiments et les mots qu'ils s'échangeaient en tranchée, [pour rappeler à nous-tous] ce fervent patriotisme, cette pratique de la discipline militaire et civile qui sont les bases spirituelles de la grandeur de la patrie et des institutions de la patrie » (23).

Carte postale du « Faro della Vittoria » au parc de la Rimembranza de Turin. Œuvre d'Eduardo Rubino (1871-1954)

4.

L'inauguration du « Parco della Rimembranza », au Colle della Maddalena, a lieu le 20 septembre 1925, lors du 55^e anniversaire de la Brèche de Porta Pia et du jubilé de Vittorio Emanuele III. La construction du Parco della Rimembranza est sollicitée depuis 1923 par Dario Lupi, le sous-secrétaire

à l'Éducation du premier gouvernement de Mussolini et elle s'inspire de la fête de l'arbre promue par Guido Boccelli en 1899. Consacré à un jeune mort au champ d'honneur, chaque arbre votif constitue, comme le remarque Bruno Tobia, une opération symétrique par rapport au Soldat inconnu : dans ce dernier cas, « on attribue un nom collectif à un corps sans nom, dans le premier, on attribue un corps virtuel à des noms absents, dispersés ou ensevelis loin de leur communauté d'origine » (24).

La cérémonie de 1925 se déroule selon les mêmes critères que celle de 1922 et démarre par l'entrée de la princesse Maria Letizia dans la tribune d'honneur, qui s'assied ensuite à côté du roi, près de l'autel. L'archevêque Giuseppe Gamba est absent et la bénédiction est assurée par Monseigneur Castrale par ces mots : « À partir de ce moment, cette colline n'est plus le sommet d'un bois, destination de promenades et de loisirs du dimanche, mais elle devient un terrain sacré » (25).

Le parc est conçu comme une sorte de cour qui possède « son prince et son ministre » (26), en établissant ainsi une hiérarchie définie, au sommet de laquelle se trouve la monarchie. Le premier mort au champ d'honneur est symbolisé par le prince de Salemi, le deuxième par le chef Giovanni Randaccio, mort sur le Carso le 28 mai 1917, pendant une opération orchestrée par Gabriele D'Annunzio qui, le 30 mai, avait prononcé l'oraison funèbre pour son enterrement. Jugée par certains comme suicidaire et suggérée par un poète tel que D'Annunzio – qui enveloppera, par la suite, le corps de Randaccio dans un drapeau –, cette mission est l'expression pure d'un nationalisme proto-fasciste. Mais elle est aussi susceptible d'être exploitée en tant que confirmation de la force unificatrice de la monarchie savoyarde, car Randaccio, turinois de naissance, était fils d'un officier de l'Armée des Savoia.

Dans cette cour d'honneur, par l'intermédiaire d'un officier dont la mémoire est utilisée par le poète originaire des Abruzzes dans l'entreprise de Fiume (27), on célèbre le lien indissoluble entre la Maison des Savoia, la guerre et son efficace mise en valeur de la part du fascisme. C'est ce qui ressort ouvertement de l'oraison du général des chasseurs alpins Donato Etna, probablement un fils illégitime de Vittorio Emanuele II, ancien commandant de corps d'Armée à Turin et membre, en 1917, de l'Alliance nationale présidée par Edoardo Daneo, ex-ministre d'Antonio Salandra, candidat, avec De Vecchi, du Bloc de la Victoire en 1919 et commissaire de la mairie (28) :

« Votre Majesté ! L'ensemble des héros démarre par le nom d'un membre de votre Maison, celui de son altesse royale le comte de Salemi, un exemple illustre des millénaires vertus de votre lignée. Un autre arbre, près de celui du prince savoyard, rappelle un soldat exceptionnel, le chef Randaccio, le héros légendaire du Timavo, médaille d'or, orgueil de notre terroir ».

« Et aujourd'hui, dans les œuvres de paix fécondées par l'action d'un Gouvernement rédempteur, votre sacrifice devient une invitation à la discipline et votre sang généreux renforce et scelle les liens de la fraternité, de l'amour et de la concorde nationale ».

Ce discours renvoie à une longue continuité, dont la guerre constitue l'expression finale et révélatrice. En fait, en plantant les arbres, on a retrouvé les restes de sépultures romaines, ainsi il est possible « d'établir un raccordement entre les anciens légionnaires et les morts au champ d'honneur ». Cette journée coïncide avec le souvenir du retour de Rome à la patrie et, donc, avec la conclusion du Risorgimento, bâti grâce « au pacte scellé entre une Dynastie et son Peuple le 4 mars 1948 ». Ainsi, désormais,

« ... les aigles romaines et les licteurs brillent de nouveau sous le même soleil. Rome ! Italie ! Depuis toujours des phares lumineux pour la civilisation dans le monde entier ».

Comme le commente Tobia, il s'agit d'un moyen pour faire allusion « au croisement des générations, aux épreuves futures, aux guerres en attente » (29).

Une fois la cérémonie conclue, le service d'ordre se place sur les deux côtés de Via Pô et de Piazza Castello et un cortège de voitures les parcourt, menant le roi et sa suite au Palazzo Reale, orné par de « nombreux groupuscules de Camicie Nere ». Puis, le roi se montre au balcon du premier étage de son palais pour assister « au spectacle grandiose et émouvant de la foule à ses pieds » ; « au rythme des fanfares, aux salutations des gens, vont s'unir les cris des Camicie Nere qui entonnent l'hymne *Giovinazza* » (30).

5.

Le 24 mai 1928, à Turin, pour la célébration du « Decennale » de la victoire, Vittorio Emanuele aurait dû assister à l'inauguration du « Faro della Vittoria », mais la cérémonie est renvoyée en raison de la mort, deux jours auparavant, de la fille de Giovanni Agnelli, l'industriel qui a offert l'œuvre artistique d'Edoardo Robino à la ville. Il devait s'agir, certes, d'une glorification de cet entrepreneur et de son rôle sociopolitique. Comme l'écrit Maria Teresa Roberto, la « Nike ailée [restituée], de manière décorative et à la fois technologique, le mythe de la victoire, en superposant, à la symbolique naturelle du parc, la redondance d'une épigraphe dans le style de G. D'Annunzio qui n'illumine pas vraiment les combattants mais plutôt le donneur du monument » (31). Si elle n'avait pas été empêchée par le deuil des Agnelli, la cérémonie aurait exalté, par la présence du souverain, la ville et son citoyen le plus éminent, l'archétype de la dynastie d'industriels qui distingue Turin au cours de tout le XX^e siècle.

En octobre 1932, il revient à Mussolini, lors de sa deuxième visite à Turin, d'inaugurer l'« Ossario ai Caduti », qui vient d'être réalisé dans la crypte de l'église de la Gran Madre di Dio. Cette dernière représente un édifice important pour l'histoire des Savoia et de l'Italie, et elle a été érigée en 1818 sur un projet de Ferdinando Bonsignore, dans le but de célébrer le retour de Vittorio Emanuele I de l'exil de Cagliari, où sa cour a demeuré entre 1799 et la fin de la période napoléonienne (époque pendant

laquelle son frère, le roi Carlo Emanuele IV, a abdiqué en sa faveur). À une centaine d'années de sa construction, l'église a été l'endroit où, tandis que l'on célébrait une messe invitant à résister jusqu'à la victoire, est parvenue la nouvelle de la capitulation autrichienne. La Gran Madre est en somme le symbole des ressources liées à la guerre et, quand on place dans sa crypte le sarcophage contenant des morts turinois, qui a été conçu par l'architecte Giovanni Ricci, elle devient le panthéon de la nouvelle Italie. Face à la Gran Madre, se trouve une ancienne place d'armes qu'on réaménage, en hommage à la bataille de Vittorio Veneto. C'est ici que, au tout début, on avait prévu d'installer le monument au duc d'Aoste.

Cette aire de Turin, à proximité du fleuve Pô, est désormais pensée comme le sanctuaire citoyen de la Grande Guerre et de la capacité de l'Italie de retrouver en sa mémoire les énergies nécessaires à la reconstruction nationale. Bref, une réalisation magnifique, pour la première capitale du Royaume d'Italie, lors du tournant mis en place par la « politique des ossuaires » et poursuivi avec soin jusqu'à la moitié des années 1920 (bien que la loi pour le transport des corps à la terre natale, aux frais de l'État, remonte en fait à 1921). Tobie observe qu'on assiste là « au passage d'un culte funéraire discret, occasion de souvenir et de reconnaissance, à une politique de commémoration centrée sur le culte de la mort, sur la valeur du sacrifice sanglant, base du pacte permanent scellé entre les Italiens » (32).

La présence de Mussolini à la cérémonie d'octobre 1932 pour l'inauguration de ce « monument de spiritualité, d'amour et de gloire » (33) contient un signe de programmation précis, à dix ans de la révolution :

« C'est des tombes, toutes identiques dans leur humilité mâle, des lumières du passé, qu'émane la certitude de l'avenir ; avec le chant de la victoire, c'est la voix réprobatrice des nouveaux destins qui se diffuse ».

Par la présence du « revendicateur de la gloire paternelle », selon l'expression employée pour définir le Duce par les orphelins de guerre, on assure à l'événement turinois une marque fasciste indéniable, de laquelle la monarchie est absente, au point que, près de la bannière de la Mairie, on ne trouve que celle du Fascio. Le cardinal Maurilio Fossati célèbre cette journée à la présence de nombreuses autorités, dont la veuve du fondateur des Fasci turinois, Mario Gioda, et lors de l'arrivée tardive de Mussolini, on n'exécute pas la *Marcia Reale* mais l'*Inno della Rivoluzione*. Tenus après l'allumage de la lampe votive, les obsèques des morts se transforment en un hommage général à la « démocratie totalitaire », soit, à la dictature, dans la mesure où la foule des participants se compose d'individus qui proviennent « de toutes parts, du centre comme de la périphérie, et que toutes les classes sont représentées à égalité » (34).

Ce sont les vicissitudes du monument qui semblent pourtant rééquilibrer le caractère de la manifestation d'octobre 1932 : conçu au début comme statue équestre et puis pédestre, pour Emanuele Filiberto, il a été pensé, en toutes les phases du concours pour la sélection de son constructeur, comme un ouvrage à placer en Piazza Vittorio Veneto. Son histoire est reconstruite minutieusement par Maria Teresa Roberto, tant dans ses aspects conflictuels, autour du sens artistique à donner à un travail qui intervient dans l'aménagement urbain du centre-ville et qui juxtapose essentiellement le projet d'Eugenio Baroni à celui d'Arturo Martini, tant dans la signification qu'il devrait assumer dans la relation que la ville a développée vis-à-vis de la guerre et du fascisme (35).

C'est l'intention de colloquer ce monument en Piazza Vittorio – en continuité perspective avec l'église de la Gran Madre, devenue l'ossuaire de la Grande Guerre – qui explicite la volonté des autorités fascistes d'établir un lien profond entre cette statue et le fantassin invaincu, mort le 4 juillet 1931, non sur le plan de la tradition incarnée par les Savoia, mais sur celui propre à l'Italie fasciste. La Première Guerre est en fait l'antécédent qui a rendu possible son ascension au pouvoir et, comme le soutient le général Marietti dans *La Stampa* du 4 juillet 1937, le duc d'Aoste est « un des précurseurs » du régime (36).

En effet, l'idée du monument naît au sein de l'Armée et, dans la conception du maréchal d'Italie Gaetano Giardino, il devrait exprimer la continuité entre interventionnisme, esprit audacieux et fascisme. Il compense, en outre, dans la nouvelle dimension totalitaire, l'absence du cénotaphe pour les morts au champ d'honneur qui avait été commissionné à Leonardo Bistolfi. Ce monument n'aurait en somme pas simplement célébré les soldats et les officiers, mais il aurait glorifié un chef et, comme le soutient Maria Teresa Roberto, « il aurait refoulé l'image du sacrifice en la remplaçant par celle de l'ordre hiérarchique » (37). C'est aussi évident aux yeux de Giardino que cet ordre est à confirmer et à souligner, par l'identification du site approprié où installer cet œuvre artistique.

Giardino propose à Mussolini le côté oriental de Piazza Castello : un tel choix met en valeur la centralité de la Maison Savoia et sacralise sa présence, en ramenant à sa juste valeur, par là même, le duc d'Aoste et le fascisme. À souligner que, à proximité de cette place, bien qu'à son extérieur, on trouve les vestiges romaines de la ville, la statue du porte-drapeau à pied qui a été offerte par les Milanais à l'Armée de Sardaigne en 1857 et, surtout, le Palazzo Reale (duquel – écrit Marziano Bernardi le jour de l'inauguration du monument par le « roi-empereur » – « a émergé, autrefois, un roi savoyard qui a guidé le petit Piémont outre le Ticino, à la conquête de l'unité italienne ») (38). Enfin, au beau milieu de la place, il y a le Palazzo Madama, premier siège du Sénat italien, derrière lequel, comme le rappelle Giardino à Mussolini, se rangent idéalement « le duc d'Aoste, le commandant de la Troisième Armée, et le souvenir de la Grande Guerre comme conclusion du Risorgimento. Face à la statue, qui est située loin du Pô, [il y a] l'église de la Gran Madre di Dio et puis la colline avec la Basilica di Superga, le Parco della Rimembranza et le Faro dell Vittoria » (39).

On contrebalance ainsi, à la narration du fascisme, qui semble s'imposer, celle des Savoia, dont la Piazza Vittorio est susceptible de devenir l'autel sacré, en absorbant la figure du duc. À ne pas oublier,

pourtant, que ce personnage a été le premier, au sein de la famille royale, à se ranger du côté du fascisme. Cela explique probablement pourquoi son effigie est « écrasée » par le mur postérieur de Palazzo Madama et donc redimensionnée à l'intérieur du périmètre de celui-ci.

Le contraste entre les deux places, Piazza Vittorio et Piazza Castello, se résoudra seulement en juillet 1936, en vertu de motivations urbaines et de l'impossibilité de respecter certaines échéances, (ce conflit est une réaction au projet originaire cultivé par les promoteurs du monument dans l'Armée).

Par ailleurs, il est clair que, au fond, il y a une volonté d'exalter la Maison Savoia, comme le remarque le général Enrico Caviglia dans son journal intime, en écrivant que les statues représentant les fantassins « reproduisent tous les types physionomiques de l'Italie du Nord. Mais le fantassin méridional n'est pas brossé, alors qu'il a bien combattu dans les tranchées du Carso. Le fantassin était surtout méridional. Pour leur part, les chasseurs alpins, les bersagliers, les grenadiers, les génies militaires étaient des spécialistes presque tous septentrionaux » (40).

Ce choix est le propre de l'auteur du travail, le sculpteur Eugenio Baroni, originaire de Taranto (son projet avait prévalu sur l'ébauche qu'Arturo Marini avait initialement proposée avec Giuseppe Pagano). Mais cette option sera menée à bout seulement en 1935, après sa mort, par Publio Morbiducci, romain et elle demeurera le signe évident de l'aspiration de la monarchie savoyarde à orienter sa ville dans une direction favorable à un exercice hégémonique du souvenir, de la célébration, de la glorification, de la mémoire et de la conservation, au présent, de la guerre et du héros invaincu des Savoia.

Notes

1 Arno J. Mayer, *Il potere dell'ancien régime fino alla prima guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 1982 (éd. orig. New York, Pantheon Books, 1981).

2 Nicola Labanca, *Monumenti, documenti, studi*, in *Dizionario storico della prima guerra mondiale*, sotto la direzione di N. Labanca, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 423 et suivantes.

3 Emilio Gentile, *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, Roma, Carocci, 2008. Parmi les premiers à souligner le lien entre guerre et dictature fasciste, il y a : Angelo Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976 (éd. orig. Paris, Gallimard, 1938).

4 Paolo Colombo, *La monarchia fascista 1922-1940*, Bologna, il Mulino, 2010.

5 Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 4 vv.

6 Voir : <http://elezionistorico.interno.it/index.php?tpel=A&dtel=02/06/1946> [29-9-2016].

7 Costantino Mortati, *Lezioni sulle forme di governo*, a cura di Sergio Fois, Padova, Cedam, 1973.

8 Emma Mana, *Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime*, in *Storia di Torino*, VIII, *Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945)*, a cura di Nicola Tranfaglia, Torino, Einaudi, 1998, p. 117 et suivantes.

9 Valeria Sgambati, *Il regime fascista a Torino*, ivi, p. 213.

10 Ivi.

11 E. Mana, *Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime...*

12 Chantal Martinet, *Les historiens et la statue* [1985], cit. in Renato Monteleone-Pino Sarasini, *I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra*, in *La Grande Esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni e Camillo Zadra, Bologna, il Mulino, 1986, p. 634.

13 E. Mana, *Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime...*, p. 109 et suivantes.

14 *La croce francescana ricollocata alla Madonna di Campagna presente i Duchi di Genova*, «La Stampa», 29 novembre 1921 Voir : www.pietredellamemoria.it/pietre/monumento-ai-caduti-di-madonna-di-campagna/, 30-9-2016.

15 Bruno Tobia, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1921-1940)*, in *Storia d'Italia Annali 18 Guerra e pace*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2002, p. 591 et suivantes.

16 *I morti e gli eroi del 3° Alpini solennemente glorificati alla presenza del Re, del Cardinale, dei Principi e delle Autorità cittadine Il labaro del Reggimento decorato con due medaglie d'argento*, «La Stampa», 9 ottobre 1922.

17 R. Monteleone, P. Sarasini, *I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra...*, p. 638.

18 Voir : <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=8684> (30-9-2016). À cette adresse web on trouve le texte de la plaque commémorative placée à Crespano del Grappa en octobre 1926 : « Aux premières lueurs de la victoire / sa Majesté Umberto di Savoia-Aosta conte de Salemi / une fois foudroyées les tranchées ennemies / par le feu de sa bombe / c'est éteint ici / fidèle au rêve glorieux / de sa maison / sacré pour une patrie plus grande ».

19 *I morti e gli eroi del 3° Alpini solennemente glorificati...*

20 Ibidem.

21 Ibidem. Sur Bevione, voir : Giuseppe Sircana, *ad nomen*, in *Dizionario biografico degli italiani*, v. 34 (1988) (consulté online : 30-9-2016).

22 *I morti e gli eroi del 3° Alpini solennemente glorificati...*

23 Ibidem. Voir aussi : E. Mana, *Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime...*, p. 139 et suivantes.

24 B. Tobia, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1921-1940)...*, p. 599.

25 *Il Re inaugura il Parco torinese della Rimembranza Le festose manifestazioni popolari per il giubileo del Sovrano*, «La Stampa», 21 septembre 1925.

26 Ibidem.

27 *Il battaglione Giovanni Randaccio in Fiume d'Italia*, Fiume, Stab. Tip. de La Vedetta d'Italia, 1920. Voir aussi l'article : *Randaccio Giovanni*, in «Enciclopedia italiana» I. Appendice [1938], (consulté online le 30-9-2016).

28 Paride Rugafiori, *Nella Grande Guerra*; E. Mana, *Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime*, in *Storia di Torino...*, p. 65, 155.

29 *Il Re inaugura il Parco torinese della Rimembranza...*

30 Ivi.

31 Maria Teresa Roberto, *I concorsi per il monumento nazionale al duca d'Aosta*, in *La scultura monumentale negli anni del fascismo Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di Paolo Fossati, Torino, U. Allemandi, 1992, p. 42. Voici l'épigraphie du poète : « À la mémoire la plus pure / au noble exemple / des milliers de frères combattants / qui ont donné leur vie / pour accroître la splendeur de la patrie / en rendant propice l'avenir par leur sacrifice / ce bronze durable / cette forêt renouvelée / consacrent / les ouvriers de tout secteur / à partir de leur chef Giovanni Agnelli / réunis sous le signe / de cette brève parole / qui dans la genèse a créé la lumière / Fiat lux et facta est lux nova », mai MCMXV - mai MCMXXVIII ».

32 B. Tobia, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1921-1940)...*, p. 606.

33 *Le indimenticabili dimostrazioni dell'ultima giornata torinese Tutta la cittadinanza stretta intorno a Lui presso l'Ossario dei Caduti*, «La Stampa», 26 octobre 1932. Voir aussi, plus en général : V. Sgambati, *Il regime fascista a Torino...*, p. 246 et suivantes.

34 Les citations sont extraites de : *Le indimenticabili dimostrazioni dell'ultima giornata torinese...*

35 M.T. Roberto, *I concorsi per il monumento nazionale al duca d'Aosta...*, p. 39 et suivantes.

36 Gén. Giovanni Marietti, *Fante tra i fanti*, «La Stampa», 4 luglio 1937.

37 M.T. Roberto, *I concorsi per il monumento nazionale al duca d'Aosta...*, p. 43.

38 Marziano Bernardi, *Il monumento nella storica piazza*, «La Stampa», 4 luglio 1937. Le film de l'Istituto Luce du 7 juillet 1937 est consultable sur : https://www.youtube.com/watch?v=RHX1NAIBm_s (1-10-2016).

39 La lettre datée du 20 février 1933 est publiée dans : M. T. Roberto, *I concorsi per il monumento nazionale al duca d'Aosta...*, p. 48.

40 Ivi, p. 103.